

На правах рукописи

**Ахмади Абдолмаджид**

**ТРАДИЦИИ КОМЕДИИ ДЕЛЬ АРТЕ  
В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ 1900-х – 1930-х ГОДОВ**

10.01.01 – русская литература

**АВТОРЕФЕРАТ**

диссертации на соискание ученой степени  
кандидата филологических наук

Екатеринбург – 2013

Работа выполнена в ФГБОУ ВПО  
«Национальный исследовательский Томский политехнический университет»  
на кафедре русского языка как иностранного.

**Научный руководитель:** доктор филологических наук, доцент **Серебренников  
Николай Валентинович**

**Официальные оппоненты:**

**Комаров Сергей Анатольевич**, доктор филологических наук, профессор, ФГБОУ ВПО «Тюменский государственный университет», профессор кафедры русской литературы;

**Грамотчикова Наталья Борисовна**, кандидат филологических наук, доцент, ФГАОУ ВПО «Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина», доцент кафедры фольклора и древней литературы

**Ведущая организация:** ФГАОУ ВПО «Сибирский федеральный университет»,  
г. Красноярск

Защита состоится 15 ноября 2013 г. в 14.00 час. на заседании диссертационного совета Д 212.285.15 на базе ФГАОУ ВПО «Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина» по адресу: 620000, г. Екатеринбург, пр. Ленина, 51, зал заседаний диссертационных советов, комн. 248.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке ФГАОУ ВПО «Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина».

Автореферат разослан «    » октября 2013 г.

Ученый секретарь диссертационного совета,  
доктор филологических наук,  
доцент

**Е.Е. Приказчикова**

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Настоящее исследование опирается на ряд верифицируемых положений, выдвинутых историками и теоретиками литературы, что в начале XX века игровое начало существенно изменило прежние установки контакта с читателем и со зрителем.

Анализ источников и их интерпретаций показывает, как переоценка эстетических ценностей в России в межреволюционное десятилетие 1906–1916 гг. вела к соответствующим поискам средств самовыражения. На основе приемов комедии дель арте совершенствовалась не только театральная техника (В.Э. Мейерхольд), но создавалась и база для театра Н.Н. Евреинова, чья концепция монодрамы предполагала включенность зрителя в театральное действие, подобно происходившему при постановке мистерий и балаганных представлений. В литературе обращение к поэтике комедии дель арте позволяло пользоваться высоким уровнем типизации, пригодной для обрисовки вневременных общечеловеческих ситуаций, оценить стилевое мастерство писателя и выявить оригинальность авторского самовыражения.

Иногда попытки современных исследователей отыскать следы комедии дель арте в творчестве тех или иных писателей кажутся не вполне аргументированными, поскольку они основываются на сходстве черт национальных театров или стремятся увидеть в любом любовном треугольнике Арлекина, Коломбину и Пьеро. При изучении текстов 1900-х–1930-х гг. нами определен ряд писателей, имеющих непосредственное отношение к творческому усвоению приемов комедии дель арте: А.А. Блок, Н.Н. Евреинов, Е.Г. Гуро, М.А. Кузмин, В.Н. Соловьев, К.М. Миклашевский, В.Г. Шершеневич, А.Н. Толстой, а также некоторые литераторы «третьего ряда», сочинения которых не столь репрезентативны.

Среди них нет принадлежащих к одному литературному направлению, но их взаимосвязь оказывается значительной. Основным итогом предпринятого исследования можно считать, что поднятая А.А. Блоком проблема двойничества (Пьеро – Арлекин, герой – автор, театр – жизнь) придала маскам итальянской комедии отсутствующий в ней и характерный для русской художественной словесности психологизм.

**Актуальность** данной работы видится в том, что в сравнительно-типологических исследованиях в России вновь пробудился интерес к комедии дель арте, но ощущается поверхностное знакомство с прежним применением ее приемов, особенно ярко выраженном у писателей первой трети XX века. Связь между архаическим жанром комедии дель арте и модернизмом представляется недостаточно широко и точно выявленной.

**Научная новизна** диссертации усматривается во впервые обоснованном своеобразии того или иного писателя в предлагаемых комедией дель арте рамках (или же в переосмыслении ее установок), что вносит соответствующие коррективы в трактовку его творчества. Освоение традиций комедии дель арте в русской литературе впервые представлено с оптимальной полнотой обзора, в научный оборот введены архивные источники, и результаты исследования дают возможность конкретизировать характер заимствования.

**Постановка проблемы** в предпринятом исследовании определяется необходимостью изучения русской литературы в связи с использованием ею жанра комедии дель арте. Художественная литература России 1910-х – 1930-х гг. рассматривалась с разных точек зрения, но указанной проблемы касались очень редко, не в должном объеме и без цели определения ее важности и места в истории русской словесности.

**Основная задача** осуществляемой работы определяется высоким удельным весом поэтики комедии масок в русской литературе первой трети XX столетия, в связи с чем необходимо **решение конкретных задач**, а именно:

- 1) анализ причин столь, казалось бы, неожиданного обращения к жанру, особенно популярному в XVI–XVIII века;
- 2) выявление прямого и косвенного обращения к традиции комедии дель арте в межреволюционное десятилетие и в пореволюционный период на примере произведений А.А. Блока, Н.Н. Евреинова, Е.Г. Гуро, М.А. Кузмина, В.Н. Соловьева, К.Н. Миклашевского, В.Г. Шершеневича, А.Н. Толстого и менее известных авторов;
- 3) уточнение художественной и культурно-исторической значимости их произведений (мастерства стилизации, театроведческого аспекта, жанрового своеобразия) в связи с привлечением эстетики и приемов комедии дель арте.

**Цель** настоящей работы заключается в выявлении, систематизации и анализе фактов конструктивного использования традиций комедии дель арте или ее элементов и в последующем выводе об уровне заимствования ее приемов. Это позволит определить эстетические предпочтения писателей, относивших себя к различным направлениям, различные аспекты жанровой традиции комедии дель арте в русской литературе начала XX века и тенденции к использованию тех или иных методов.

**Объектом** исследования является процесс освоения инокультурной жанровой традиции. Феномен особого интереса к принципам комедии дель арте приходится на начало XX столетия, но для достижения полноты обзора привлечены сочинения А.П. Сумарокова (ввиду

анализа причин появления комедии дель арте в России) и писателей последнего полувека (ввиду актуальности данной темы).

**Предметом** исследования стала системная рецепция (эстетическая, литературно-критическая, литературоведческая) жанровой традиции комедии дель арте в русской литературе первой трети XX века.

**Материалом** послужили произведения не только драматические, но и поэтические и прозаические, поскольку русские писатели зачастую не стремились выдерживать строгость жанра, а предпочитали сохранять сюжетную конструкцию и схему взаимоотношения персонажей, подчас внося в нее изменения, сообразуясь с идеей своего произведения. Эмпирическая база источников включает все выявленные художественные сочинения вплоть до неопубликованных и черновиков.

**Метод** изучения проблемы потребовал применения текстологического, историко-генетического и типологического анализа, поскольку писатели, обращавшиеся к комедии дель арте, принадлежали к различным литературным направлениям и по-разному использовали ее наработки. Трудности с наиболее адекватным подходом к теме рассмотрения традиций комедии дель арте в русской литературе очевидны, и, например, Дж. Клейтон увидел здесь «серию сообщающихся, внутренне связанных друг с другом феноменов» и заявил об их рассмотрении «в рамках традиционного культурного контекста»<sup>1</sup>, предоставив себе свободу в оценках. Но при феноменологической установке можно считать эти опыты актами художественного сознания, и в таком случае лучшим методом становится герменевтический, призванный установить авторскую точку зрения и обусловить объективное истолкование единичных текстов и их совокупности: здесь мы опираемся на труды Г. Гадамера как ученого, соотносившего проблемы понимания с литературоведческими и театроведческими экскурсами. Теоретическим подспорьем, поверяющим достоверность интерпретаций, стала книга М.М. Бахтина о «карнавальном смехе» «Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса».

Источниковедческая база исследуемого вопроса разработана очень слабо. Если какой-либо русский писатель обращался к поэтике комедии дель арте, то этой темы при изучении его творчества обычно касаются вскользь или не касаются вовсе. Тенденции, связанные с ней, лишь иногда оговариваются в комментариях к произведениям этих авторов. По А.П. Сумарокову, В.Н. Соловьеву, М.В. Семенко, А.Н. Толстому таковых специальных исследований нет. О пьесе А.А. Блока «Балаганчик» в интересующем нас плане наиболее ценные работы написа-

---

<sup>1</sup> Clayton J. Douglas. Pierrot in Petrograd: The Commedia Dell'Arte. Balagan in Twentieth-Century Russian Theatre and Drama. – Ottawa: McGill Queens University, 1994. – P. 4.

ны Н.Д. Волковым (1926), П.Н. Медведевым (1928), А.В. Федоровым (1972), П.П. Громовым (1981). Особенности пьесы Е.Г. Гуро «Нищий Арлекин» рассматриваются в статье Е.С. Шевченко (2008). Относительно пьесы М.А. Кузмина «Венецианские безумцы» и художественного творчества К.М. Миклашевского отметим статьи южнокорейского русиста Ан Чжиена (2000, 2003). Арлекинаде В.Г. Шершеневича уделено место в кандидатской диссертации Е.А. Ивановой (2005). Н.Н. Евреинов как пропагандист приемов комедии дель арте в связи с его концепцией театрализации жизни удостоился большего внимания: назовем книги Б.В. Казанского (1925), В.Г. Бабенко (1992), Л.А. Спиридоновой (1999), статьи А.Д. Семкина (1997), Л.С. Танюка (1998), Ан Чжиена (2000), В.И. Максимова (2002), А.Г. Баканурского (2003), Т.С. Джуровой (2005), С. Зассе (2006). Обзорным трудом является книга канадского литературоведа Дж. Клейтона «Пьеро в Петрограде» (1994), не переведенная на русский, но в ней, претендующей на полноту и системность, одни писатели (такие, как Л.Н. Лунц и М.А. Булгаков) не имели отношения к поэтике дель арте, а другие (такие адепты комедии дель арте, как М.В. Семенов и В.Г. Шершеневич) в обзор не включены. Из российских ученых о воздействии комедии дель арте на русскую драматургию пишет О.В. Чебанова (2005), однако исследования остаются слишком немногочисленными и во многом разрозненными, чем и вызвано написание нашего диссертационного исследования.

***Достоверность интерпретации*** материала заключается в текстологическом анализе изучаемых текстов, в сопоставлении свидетельств о творческом процессе, высказанных как самим писателем, так и его современниками, и в опоре на доказуемые литературоведческие версии. Комплексное исследование проблемы позволяет критически отнестись к противоречиям в трактовках предшественников и прийти к системному представлению об изучаемом феномене русской культуры.

***Положения, выносимые на защиту***, состоят в выявлении причин интереса русских писателей к поэтике комедии дель арте и в определении оригинальности каждого из них при использовании ее приемов:

1. После опытов А.П. Сумарокова (XVIII в.) и балаганного театра (XIX в.) актуализация использования образов комедии дель арте произошла в творчестве А.А. Блока, который пытался преодолеть кризис творчества благодаря самопародии с привлечением схемы и масок итальянской комедии. Поставленная А.А. Блоком в пьесе «Балаганчик» проблема двойничества, действительного и воображаемого, воздействовала и на иных писателей, обратившихся к традициям комедии дель арте.

2. Е.Г. Гуро в пьесе «Нищий Арлекин» изобразила Арлекина с чертами Пьеро, полуребенка-полукуклу, то ли божественного происхождения, то ли инфернального, находящегося вне общепринятых принципов добра и зла и утрачивающего контакт с реальным миром.

3. М.А. Кузмин в своих пьесах показал взаимосвязь театра и жизни, театр как жизнь («Венецианские безумцы») и жизнь как театр («Вторник Мэри»), непрочность и двойственность как изображаемого, так и реального.

4. Исследователи комедии дель арте В.Н. Соловьев и К.М. Миклашевский, протестовавшие против ее французского варианта с любовным треугольником, оказались наименее оригинальными. Желая избавить театр от воздействия литературы, сторонники явной стилизации лишили свои произведения ведущей идеи, в русской литературе обычно предполагающейся.

5. Н.Н. Евреинов в основе оригинально понимаемой им монодрамы видел эффект сопереживания главному действующему лицу. Начав с комедии «Веселая смерть», он пришел к выводу, что «терапевтическое» применение приемов арлекинады способно обновить душевный мир человека, и этому посвятил пьесу «Самое главное».

6. В прозе В.Г. Шершеневича «Похождения Электрического Арлекина» при аллюзиях на тексты иных писателей герой-трикстер, второе «я» повествователя, заменил собой хозяина, но, в отличие от этого опошленного людьми персонажа, «настоящий» Арлекин в пьесе «Одна сплошная нелепость» трактовался как представитель оптимистического мироощущения.

7. Использование масок дель арте в русской литературе 1900-х – 1930-х гг., начатое самопародией А.А. Блока, завершилось в повести А.Н. Толстого «Золотой ключик» пародией на самого А.А. Блока и ведущих деятелей театра и литературы «серебряного века» с отсылкой к современной политической ситуации.

**Теоретическая значимость** исследования видится в том, что понимание принципов комедии дель арте как жанрового кода позволяет наметить оригинальный и перспективный вектор для изучения русской литературы первой трети XX века.

**Практическая значимость** данной работы состоит в восполнении обширной лакуны литературоведческого и культурологического характера соответственно указанной проблеме, и в связи с этим диссертационное исследование может стать основой для создания спецкурса «Традиции комедии дель арте в русской литературе».

**Перспективы исследования** видятся в возможности предложенную концепцию и методику анализа применить на материале русской культуры рубежа XX–XXI веков, включая литературу, театр и кинематограф.

**Апробация** результатов исследования осуществлена на конференциях: X Всероссийской конференции студентов и молодых ученых (Томский политехнический ун-т, 2010), на XV и XVI Всероссийских конференциях студентов и молодых ученых (Томск. гос. педагогический ун-т, 2010, 2011), на IV и V Всероссийских научно-практических конференциях «Научная инициатива иностранных студентов и аспирантов российских вузов» (Томский политехнический ун-т, 2011, 2012). По теме диссертации опубликовано 8 статей, 2 из которых вышли в рецензируемых научных журналах, рекомендованных ВАК, и издана книга «Традиции комедии дель арте в русской литературе (1750–1938)» (М.: Водолей, 2013).

**Структура и основное содержание** диссертации обусловлены характером исходных материалов и спецификой основных проблем исследования. Работа состоит из введения, двух глав, разделенных на параграфы соответственно конкретным темам, заключения и приложения. Общий объем диссертации составляет 219 страниц.

**Список литературы** включает 290 наименований.

### Основное содержание работы

Во *Введении* дана характеристика комедии дель арте, которая возникла в конце эпохи Возрождения и, оставаясь по существу народной, подчеркивала свой актерский профессионализм. Маска в этой комедии определяла собой некий психологический типаж: наглые слуги, глупые влюбленные, завиральные философ и вояка и тому подобные персонажи. Пьес в привычном понимании этого слова не существовало – актеры работали по сценарной канве и часто импровизировали. Сюжетная линия почти во всех представлениях была одна, любовная. Комедия дель арте повествовала о ситуациях типичных везде и всегда – о любви и о человеческих пороках.

Воздействие комедии дель арте на русскую литературу прошло через фильтр французского театра, который переиначил отношение к традиционным типам этой комедии. Больше внимание стали обращать не на действие, а на характер героя, и могли вовсе отказаться от той или иной маски или сделать ее второстепенно функциональной. Вслед за французами русские литераторы удержали схему любовного треугольника как основную и вместо четырех главных масок (скряга Панталоне, Доктор и двое слуг-мужчин) предпочли Арлекина и Пьеро, утративших социальную маркировку и ставших соответственно удачливым и неудачным любовниками, к которым, исходя из требований сюжета, присоединилась Коломбина, но уже не как служанка, а как возлюбленная (имена могли меняться, однако принцип сохранялся).



Далее обосновывается актуальность исследования и его научная новизна, определяется степень предшествующей разработанности проблем и намечаются пути решения основных задач.

В главе 1 «Традиции комедии дель арте в литературе “серебряного века”» 1 параграф («Востребованность комедии дель арте в русской культуре») посвящен первому опыту использования приемов комедии дель арте в русской литературе.

Он отобразился в комедиях А.П. Сумарокова: об этом можно судить по структуре пьес, их тематике и персонажам, которые в его раннем творчестве, в основном, восходят к типам комедии дель арте. Изображение социальных пороков и их осмеяние было подходящим средством для достижения главной цели классицизма: учить правильной жизни. А.П. Сумароков попытался применить принципы театра дель арте к российской действительности, но в результате эволюции своего драматургического творчества всё более стремился к изображению человеческих чувств. К концу XVIII в. русская литература стала избегать классицистических уставов и склоняться к психологически точной обрисовке характеров и ситуаций.

В XIX в. столичные балаганщики переняли немало приемов у иностранных трупп комедии дель арте, умело совмещая это с традициями русского народного театра. Для истории комедии дель арте в России 1870–1890-е гг. очень значимы, поскольку это время детства и роста будущих деятелей «серебряного века», воспитывавшихся не только на серьезной литературе, но и на «культе Арлекина»<sup>1</sup>. Пользуясь формулировкой М.М. Бахтина, подчеркнем, что к этому времени «подготавливалось новое историческое сознание. Поэтому именно в смехе это сознание и нашло свое наиболее радикальное выражение», и можно было надеяться «на возрождающую силу смеха...»<sup>2</sup>.

Во 2-м параграфе («А.А. Блок: актуализация образов комедии дель арте») анализируются стихи А.А. Блока 1902–1906 гг. о персонажах комедии дель арте и пьеса «Балаганчик» (1906).

А.А. Блок представил душевные противоречия персонажа как раздвоенность, а реальность – как вероятный факт его воображения. Герои А.А. Блока несут свою драму в себе самих, и, невзирая на статичные маски, Арлекин и Пьеро дwoятся в своей сущности. Характеры масок получили психологическое насыщение, в схеме итальянской комедии не предполагающееся.

<sup>1</sup> Бенуа А.Н. Мои воспоминания: В 2 т. – Изд. 2-е. М.: Наука, 1980. Т. 2. – С. 225.

<sup>2</sup> Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. – Изд. 2-е. М.: Худ. лит., 1990. – С. 113, 46.

Атмосфера непонимания вызвала к преодолению неестественной ситуации. На пути к этому стоял важный вопрос о жизнотворчестве, то есть о том, возвышается ли человек над собою, открывает ли иное, мистическое, измерение своего существования, или же он только обманывает себя и других. В авторской позиции А.А. Блока одновременно и органично присутствуют осознание трагедийности данной проблемы и самоирония по этому поводу.

В «Балаганчике» он отказался от создания собственных главных героев и взял их из комедии дель арте. Трагикомедия двойничества, изображенная в дружбе-противостоянии Пьеро и Арлекина, состоит в том, что оба ничего не решают и не могут решить (по высказыванию А.А. Блока в статье «Стихия и культура», они, вероятно, могут соотноситься друг с другом, как душа и тело). Коломбина возникает в том виде, как ее вообразают, и тоже ничего не решает. Но А.А. Блок вводит и новые пары двойников – оцерковленную, inferнальную и книжно-романтическую, которые иллюстрируют разные типы отношений. По сути, традиционный сценарий дель арте А.А. Блок представил в виде спектакля, где жизнь выглядит как театр бытия, и своими трактовками сильно воздействовал на прочих писателей. В использовании приемов дель арте любовный треугольник (Арлекин, Пьеро и Коломбина, именами которых воспользовался А.А. Блок) стал основным и у других русских писателей, оттеснив на задний план прочих персонажей итальянской комедии.

Очевидно, написание пьесы «Балаганчик» позволило А.А. Блоку почувствовать драму художника, пробующего сочетать наработки прежних культур и свои притязания на оригинальность, согласующиеся с современными социальными потребностями. Кризис сознания и творчества А.А. Блока, воплотившийся в «Балаганчике», явился для многих поэтов и драматургов стимулом к поискам новых средств самовыражения, и подспорьем для этого явилась, казалось бы, статичная схема событий в итальянской комедии масок.

В 3-м параграфе (*«Н.Н. Евреинов: принцип монодрамы»*) рассматривается проблема идейно-теоретического кризиса театра в начале XX в. и творчество Н.Н. Евреинова.

В культурном наследии прошлых эпох он искал материалы и способы преобразования современного ему театра и категорически не принимал натуралистический театр К.С. Станиславского с его претензиями на монопольное владение правдой. Н.Н. Евреинов стремился осуществить взаимопонимание актеров и зрителей на уровне сопереживания благодаря тождеству «я» главного действующего лица и «я» зрителя, именно это называя монодрамой, – так зритель выступает как со-творец авторов сценарной основы и театральной постановки.

Опыт монодрамы Н.Н. Евреинов показал в пьесе «Веселая смерть» (1908). Здесь Арлекин, в понимании автора, Шут с большой буквы, не изменяющий своему амплу даже пред ли-

цом смерти. Предпочтение Н.Н. Евреиновым Арлекина связано с пониманием этой маски как знака преобразования человека и общества с помощью игрового начала.

Обязательная в любовном трио Коломбина предстает и как двойник смерти: здесь очевидное совпадение с образом одноименной героини «Балаганчика». В «Веселой смерти» Н.Н. Евреинов вслед за А.А. Блоком попытался «убрать стену» между зрителями и актерами, сблизил жизнь и сцену, дабы зритель полностью погрузился в атмосферу представления. Любопытно, что П.Н. Медведевым пьеса Блока «Балаганчик» воспринималась не только как «драма, раскрывающая диалектику внутренних, душевных переживаний самого поэта», но и как «последовательное проведение принципа монодрамы»<sup>1</sup>, трактуемого по Н.Н. Евреинову.

В 4-м параграфе («Е.Г. Гуро: арлекинада как жизнеотчуждение») дается анализ пьесы Е.Г. Гуро «Нищий Арлекин» (1909).

Название соотносится с фразой Христа: «Блаженны нищие духом, ибо их есть Царство Небесное», – и соответствует смыслу пьесы, поскольку Арлекин хотел нести людям радость и не повинен в том, что его отвергали.

В понимании Е.Г. Гуро, Арлекин имеет двойственную природу: он – и кукла, и человек, он и гуманен, и циничен, он выражает сочувствие и людям, и дьяволу. По косвенной отсылке к ницшевскому Заратустре (у немецкого философа образы канатного плясуна и собаки слились воедино, и у Е.Г. Гуро они тоже применяются к Арлекину как равные определения) можно полагать, что этот Арлекин поверяет собой условную ценность морали и находится «по ту сторону добра и зла» (название трактата Ф. Ницше). Устами пророка Заратустры Ф. Ницше утверждал: «Человек – это канат, натянутый между животным и сверхчеловеком...»<sup>2</sup>, – а у Е.Г. Гуро Арлекин с душой Пьеро выглядит как звено между куклой (недочеловеком) и человеком.

В изображении двойничества Е.Г. Гуро следует за А.А. Блоком, однако ее персонаж – самый не типичный Арлекин в русской литературе. Он уходит из балаганного мира, ищет контакт с реальностью, но недоволяется. В сущности, это Пьеро, который старается быть Арлекином. Е.Г. Гуро сводит постоянные типы комедии дель арте в новом типе героя, противоречивом и парадоксальном. Он дан как не нашедший себя, не понятый людьми, привыкшими к устойчивым типажам, и окончательно теряет связь с миром: если раньше он пытался провожать прохожих, то теперь просит проводить его самого, а затем вовсе исчезает.

Арлекин у Е.Г. Гуро – поэтическая личность, а в традиции русской литературы поэт способен выступать и как пророк. Отголоски пьесы можно обнаружить в позднейших стихах

<sup>1</sup> Медведев Павел. Драммы и поэмы Ал. Блока: К истории их создания. – Л. Изд-во писателей, 1928. – С. 13.

<sup>2</sup> Ницше Фридрих. Так говорил Заратустра // Ницше Фридрих. Соч.: в 2 т. – М.: Мысль, 1990. Т. 2. – С. 6.

Е.Г. Гуро, по смыслу будто продолжающих тему, и в стихотворении «Город» ситуация из «Нищего Арлекина» представлена как ситуация, характерная для восприятия толпой настоящего поэта, человека, несущего благую весть.

В 5-м параграфе («Модель комедии дель арте в поэтике М.А. Кузмина») анализируются характеры комедии дель арте в изображении М.А. Кузминым трагикомичности человеческого существования.

В пьесе «Венецианские безумцы» (1912) М.А. Кузмин являет «комедию положений», в которой из-за переодеваний и недоразумений театральная постановка трагично переплетается с реальностью, но помогает героям понять самих себя. М.А. Кузмин показал Нарчизетто (нарцистичный вариант Пьеро), который не может стать Арлекином, и тему двойничества дал как игру масок. Он считал, что нельзя полностью соответствовать своему амплуа, и давал понять, что плоскости действительной жизни и театрального представления могут совмещаться: так, Арлекин в реальности шутя разыгрывает любовные отношения, а другие герои надевают маски дель арте и ведут эту игру всерьез.

Пьеса «Вторник Мэри» (1917), «представление в трех частях для кукол живых или деревянных», предназначалась для театра, где и люди могут выступать в качестве кукол. На изображаемой в пьесе сцене присутствует трио: Пьерро, Коломбина и арлекин, – имя арлекина М.А. Кузмин всегда пишет со строчной буквы: так печаль (Пьерро) характеризуется индивидуальными чертами, а веселье выступает как тип, существующий всегда и везде. Другое, параллельное кукольному, трио находится в зале. Оказывается принципиально не ясным, жизнь ли дана как театральное представление, или театр копирует настоящую жизнь, – человеческое существование изображено в виде арлекинады с трагическими элементами. Объективные наблюдатели Шоффер и Трубочист означают горизонтальный и вертикальный разрезы изображаемого мира и задают систему координат, определяя «сменяемость “точек съемки” описываемых событий...»<sup>1</sup>.

Центром вселенной у М.А. Кузмина может быть всякий персонаж, поэтому центр действия может смещаться, но главным остается автор, устанавливающий отношения между героями, позволяющие ему создавать основу для самовыражения. Он не желал понимать стилизацию как бездумное копирование манеры.

В 6-м параграфе («Торжество тенденций комедии дель арте в 1910-е годы») рассматривается эффект популярности комедии дель арте в русской литературе 1910-х гг.

---

<sup>1</sup> Тимофеев А.Г. Семь набросков к портрету М. Кузмина // Кузмин М. Арена: Избранные стихотворения. – СПб.: Северо-Запад, 1994. – С. 6.

В 1910-х гг. образы комедии дель арте постоянно появлялись в сочинениях различного художественного качества. Среди наиболее удачных произведений выделим «пролог» В.А. Мазуркевича «Арлекин», прокламирующий арлекинаду как всё примиряющее начало, рукописную пьесу-шарж Н.С. Гумилева «Любовь-отравительница» и водевиль Л.П. Гроссмана «Шуба Арлекина», высмеивающий конфликт между фантазией и реальностью (появление пьесы, пародирующей комедию дель арте, означало, что она уже хорошо прижилась в русской драматургии). Среди украинских литераторов назовем футуриста М.В. Семенко, для которого обращение к образу Пьеро было не формальным заимствованием, а потребностью обновления собственной литературской манеры.

В 1914–1916 гг. интерес к комедии дель арте во многом стимулировался журналом «Любовь к трем апельсинам», выпускавшимся В.Э. Мейерхольдом. Его соредaktor В.Н. Соловьев (Вольмар Люсциниус) при пристальном внимании к мелочам, сохраняющим традиции, оказался наименее оригинальным драматургом. Он заявлял: что «касается *commedia dell'arte*, о ней не может быть речи, если нет налицо четырех основных масок, импровизации и традиционной актерской техники»<sup>1</sup>, но русская литература решительно порывала с прежней, итальянской, схемой действия, которую отстаивал В.Н. Соловьев. Среди его произведений выгодно выделяется неопубликованная пьеса «Игроки Венеции», написанная совместно с В.Э. Мейерхольдом и оригинальная тем, что наряду с вымышленными персонажами выведен Карло Гоцци.

В главе 2 «Традиции комедии дель арте в литературе пореволюционных лет» 1 параграф («Проблемы комедии дель арте в драматургии конца 1910-х – 1920-х годов») посвящен анализу тенденций комедии дель арте в русской литературе во время революционной ситуации 1917 г., в гражданскую войну и в пореволюционный период.

Это время характеризуется ослаблением интереса к комедии дель арте: она не поощрялась как «буржуазное» искусство, а аналогичные сюжетные ситуации можно было исполнить на материале русских народных представлений.

Подобно Н.Н. Евреинову, избавить театр от влияния литературы хотел и К.М. Миклашевский. Его исследование «*La commedia dell'arte*, или Театр итальянских комедиантов XVI, XVII и XVIII столетий» (1917) отличается стремлением спасти комедию дель арте от искажений ее эстетических принципов и сценических положений. Его пьеса «Четыре сердцееда»

---

<sup>1</sup> Редакция <Мейерхольд В.Э., Соловьев В.Н.>. Несколько слов по поводу постановки лирических драм Александра Блока «Незнакомка» и «Балаганчик» в аудитории Тенишевского училища 7–11 апреля 1914 года // *Любовь к трем апельсинам*. – 1914. № 4-5. – С. 89.

(1919) впитала в себя максимальную театральность, присущую итальянской комедии, но К.М. Миклашевский демонстрировал и понимание того, что новейшая эпоха будет нуждаться уже не столько в индивидуальной трактовке характеров и сюжетных мотивов комедии дель арте, сколько в ее типологической близости русскому народному театру, органично принявшему эту инокультурную прививку.

Общие элементы карнавальная культура (буффонада, вероятность импровизации, злободневные сатирические выпады, вовлечение зрителя в спектакль) позволяли сближать принципы русского народного театра и комедии дель арте. Однако стремление Дж. Клейтона отнести к этой комедии пьесы В.В. Маяковского «Мистерия-буфф», «Клоп» и «Баня» не представляется обоснованным, поскольку в них мы находим словесную игру, типичную для балаганного зрелища, характерные приемы народной комедии, и схожесть коренится в основах карнавальная культура русского народного театра и комедии дель арте. Например, в пьесе Е.И. Замятина «Блоха» автор сам сделал отсылку к комедии дель арте, но отнести «Блоху» к этому жанру нельзя ввиду использования персонажей русской народной смеховой культуры: с комедией дель арте «Блоху» роднит характерный для народных театров метод «разоблачения приема», она была «опытом воссоздания русской народной комедии» в профессиональной обработке<sup>1</sup>.

Интермедии Н.Р. Эрдмана к спектаклю по пьесе К. Гоцци «Принцесса Турандот» тоже пестрят омонимиями и якобы «недослышками» в традициях комедии дель арте, но этот метатекст не мог стать самостоятельным произведением.

Традиций итальянской комедии масок держался московский театр импровизации «Семперантэ», известный постановкой на современный сюжет сценария-арлекинады А.В. Быкова «Гримасы», но в 1928 г. закрылся.

Во 2-м параграфе (*«В.Г. Шершеневич: традиции и новаторство»*) анализируется оригинальная интерпретация чужих мотивов в произведениях В.Г. Шершеневича.

Он видел за каждым словом наполненный смыслом образ, который позволил бы хоть отчасти познать картину мира и процесс его существования. В поэме В.Г. Шершеневича «Вечный жид» (1916) Бог предстает статичным «Пьерро из гипса», а Поэт – богоборцем, желающим изменить ложный порядок вещей.

В интертекстуальной прозе В.Г. Шершеневича «Похождения Электрического Арлекина» (1919) используются различные шрифты, разное расположение слов и абзацев, язык алли-

---

<sup>1</sup> Замятин Е.И. Блоха: Игра в четырех действиях // Замятин Е.И. Избранные произведения: Повести, рассказы, сказки, романы, пьесы. – М.: Сов. пис., 1989. – С. 721.

тераций и междометий, вымышленный читатель вставляет реплики. Деформация текста должна была показать состояние современного общества, и В.Г. Шершеневич стремился визуально создать для читателя необходимое настроение.

«Похождения Электрического Арлекина» в известной мере стали итогом экспериментов русских писателей с двойничеством персонажей на примере масок дель арте – настолько, что кукольный Арлекин, принуждаемый к действию хозяином-повествователем, заменил его собой и «оборвал» текст.

Это произведение осталось в рукописи и не оказало на литературу никакого влияния, но, возможно, В.Г. Шершеневич отчасти воздействовал на друзей-имажинистов: для А.Б. Мариенгофа конца 1910-х гг. характерно соотнесение поэта с арлекином и паяцем, а И.В. Грузинов в 1921 г. декларировал, что, наряду с русской народной драмой, комедия дель арте есть «источник формы подлинного драматического искусства...»<sup>1</sup>.

У В.Г. Шершеневича в «Одной сплошной нелепости» (1922) сюжет начинается как пьеса в пьесе, подобно «Балаганчику» А.А. Блока. Блоковские пары влюбленных представлены в виде Влюбленных как таковых; потом они выступают как Он и Она, но уже женатые и опешившие, и лишь сила Арлекина возвращает их к идеалу. Улица напоминает балаган, как у М.А. Кузмина в пьесе «Вторник Мэри». С «Нищим Арлекином» Е.Г. Гуро Арлекина В.Г. Шершеневича роднит то, что героя могут видеть, слышать и понимать только чистые сердцем дети, а взрослые отторгают его по своему неверию в чудесное.

Главным остается традиционная борьба между Арлекином и Пьерро, и, по сути, В.Г. Шершеневич согласен с воззрениями на арлекинаду как средство для обновленного восприятия общественной среды и художественного мира.

В 3-м параграфе («Н.Н. Евреинов: арлекинада как жизнеутверждение») рассмотрена пьеса Н.Н. Евреинова «Самое главное».

Развивая свою теорию монодрамы, Н.Н. Евреинов разработал положение о театротерапии, и этому в немалой степени способствовали принципы арлекинады. Он обратил внимание на обычаи, обряды, этикет, социальные роли и государственные ритуалы, и из всех его наблюдений над бытовым лицедейством установка на врожденный инстинкт театральности стала исходной точкой теории театрализации жизни. По мнению Н.Н. Евреинова, театрализация могла бы восстановить взаимопонимание и органичную коммуникативность меж людьми.

---

<sup>1</sup> Грузинов Иван. Имажинизма основное. – М.: Имажинисты, 1921. – С. 6.

В своих произведениях он шел от театра как искусства к театру как жизненной необходимости, и вершиной его драматургии стала пьеса «Самое главное» (1920), принесшая ему мировую славу.

Пребывание в чужом образе помогает человеку понять и самого себя, – эту функцию автор продемонстрировал в «Самом главном», перенеся сцену театра на сцену жизни. В пьесе – две пересекающиеся сюжетные линии: жизнь жителей меблированных квартир и жизнь актеров труппы, а затем обе линии совмещаются и решаются все проблемы.

Главным героем Н.Н. Евреинов вывел Параклета (по-гречески «Утешитель»), и пять его масок не скрывают, а помогают понять его суть: под личиной Гадалки он выступает в роли судьбы, как Монах выявляет предрасположенность человека к лучшему, как Доктор Фреголи лечит душевные расстройства, как Шмит корректирует действие в качестве рядового персонажа, как Арлекин заставляет смеяться над собственными невзгодами.

Н.Н. Евреинов показал важность душевного очищения смехом. Принцип очистительного «священного смеха» схож с принципом катарсиса; он подразумевает не только насмешку, но и сострадание, однако теоретически вероятный эффект духовного преображения выглядит нереальным.

В 4-м параграфе («А.Н. Толстой: сказка как пародия») анализируется сказочная повесть А.Н. Толстого «Золотой ключик» как сатира, где использованы персонажи комедии дель арте.

В ранний период творчества А.Н. Толстой дал иронические изображения А.А. Блока в неоконченной комедии «Спасательный круг эстетизму» (1912) и в «арлекинаде» «Молодой писатель» (1913), которая отчасти смотрится пародией на «Балаганчик».

Значимость образа Пьеро, явная в конце 1900-х – 1910-х гг., всё более сходилась на нет в конце 1910-х, а в сказке А.Н. Толстого «Золотой ключик» (1935) вышучивалась шаржированием А.А. Блока<sup>1</sup> заодно с культурой, давшей жизнь нежизнеспособному персонажу итальянской комедии.

Из комедии дель арте А.Н. Толстой заимствовал образы Арлекина и Пьеро. Именно Арлекин узнал Буратино, хотя никогда его не видел: это узнавание очевидно по их родственности, и в основном сюжете функции Арлекина перенимает Буратино, противопоставляя себя Пьеро, как и в комедии дель арте. Мальвина тоже узнаёт Буратино, ведь он замещает Арлекина, а она – Коломбину.

---

<sup>1</sup> См.: Петровский М. Что отпирал «Золотой ключик»? // Петровский М. Книжки нашего детства. – М.: Книга, 1986. – С. 175–176.



Пьеро – А.А. Блок – вписан А.Н. Толстым в социокультурный контекст так, что в системе персонажей угадываются прототипы: деспотично режиссерский театр В.Э. Мейерхольда как театр Карабаса Барабаса и, соответственно, В.Н. Соловьев (Вольмар Люсциниус) как Дуремар<sup>1</sup>, папа Карло как Карл Маркс, а сам Буратино выступает как *homo novus*<sup>2</sup>. А.Н. Толстой спрятал за схемой отношений масок дель арте собственное отношение к своему времени и к деятелям русской культуры, живым или недавно умершим, но остающимся знаковыми фигурами современности.

Это последний факт использования масок дель арте в русской литературе первой половины XX века.

В *Заключении* даются выводы исследования. Неоднозначность творческих решений за тридцатилетие от А.А. Блока до А.Н. Толстого несомненно указывает на работоспособность приемов комедии дель арте. Можно утверждать, что русская литература 1900-х – 1930-х гг. выявила потенциальные возможности этой комедии в соответствии с собственным национальным менталитетом.

Для русских писателей основным авторитетом в работе с приемами дель арте был К. Гоцци. Во второй половине XX столетия его сказки вновь стимулировали интерес к комедии масок: назовем притчу В.Н. Коростылева «Король-олень» (1969) и сатиру Л.А. Филатова «Любовь к трем апельсинам» (1998).

В *Приложении* к диссертации даны непубликовавшиеся тексты Н.Н. Евреинова «Колумбина сего дня» (1913) и В.Н. Соловьева «Арлекиада» (1915).

### **Основное содержание диссертации отражено в следующих публикациях:**

#### **Статьи, опубликованные в рецензируемых научных журналах, рекомендованных ВАК:**

1. *Ахмади Абдолмаджид*. Приемы комедии дель арте в драматургии А.П. Сумарокова // Вестник Томского государственного университета. – 2011. Сентябрь. № 350. – С. 7–9.
2. *Ahmadi Abdolmajid*. Techniques of the Commedia dell'arte in the Poetics of Plays of M.A. Kuzmin // Journal of Siberian Federal University (Красноярск). – 2013. Serie: Humanities & Social Sciences. № 6. – P. 775–780.

---

<sup>1</sup> Там же. – С. 186.

<sup>2</sup> *Гудов В.А.* Приключения Буратино в семиотической перспективе, или Что видно в скважину от золотого ключика (Материалы к энциклопедии Буратино) // Архетипические структуры художественного сознания: Сб. статей. Вып. 3. – Екатеринбург: Изд-во Урал. гос. ун-та, 2002. – С. 209.

3. *Ахмади Абдолмаджид*. К.М. Миклашевский, адепт комедии дель арте // Вестник Тверского государственного университета. – 2013. Серия: Филология. № 4. – 0,25 п.л. – В печати.

#### **Публикации в других изданиях:**

4. *Ахмади Абдолмаджид*. Традиции комедии дель арте в русской литературе (1750–1938). – М.: Водолей, 2013. – 152 с.

5. *Ахмади А.* Пьеса Е. Замятина «Блоха»: Исследовательская рецензия // XV Всероссийская конференция студентов и молодых ученых. – Томский гос. педагогический ун-т, 2010. – С. 129–132.

6. *Ахмади А.* Формы выражения авторского мышления в драме // X Всероссийская конференция студентов и молодых ученых. – Томский политехнический ун-т, 2010. – С. 5–6.

7. *Ахмади А.* Русифицированная арлекиада Н.Н. Евреинова «Веселая смерть» // IV Всероссийская научно-практическая конференция «Научная инициатива иностранных студентов и аспирантов российских вузов». – Томский политехнический ун-т, 2011. – С. 458–461.

8. *Ахмади А.* Итальянские предшественники персонажей комедий А.П. Сумарокова // XVI Всероссийская конференция студентов и молодых ученых. – Томский гос. педагогический ун-т, 2011. – С. 9–12.

9. *Ахмади А.* Пьеса Е.Г. Гуро «Нищий Арлекин» // V Всероссийская научно-практическая конференция «Научная инициатива иностранных студентов и аспирантов российских вузов». – Томский политехнический ун-т, 2012. – С. 19–26

10. *Ахмади А.* Образ Арлекина в культурологическом контексте пьесы Е.Г. Гуро «Нищий Арлекин» // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. – Серия 2: Искусствоведение. Филологические науки. 2012. № 2. – С. 60–63.